

BORGES, LAS SUCESIVAS RUPTURAS

Daniel Balderston

University of Iowa

En 1919, a sus veinte años, el joven Borges difunde su poema inaugural, el whitmaniano "Himno del mar". Entre 1921 y 1922 traduce poesía expresionista alemana y publica manifiestos y poemas "ultraístas", varios de ellos sobre la Revolución Rusa y la Gran Guerra. En 1923, cuando él empezaba ya a renegar del ultraísmo, aparece su primer libro, *Fervor de Buenos Aires*, en cuya evocación de la ciudad se nota más la influencia expresionista. *Luna de enfrente* (1925), su segundo poemario, subraya aún más lo local, ahora con una fuerte presencia del dialecto rioplatense en el vocabulario de los poemas, e incluso en la ortografía. *Cuaderno San Martín* (1929), su tercera colección de poemas (no publicará otro nuevo libro en este género en más de treinta años), explora temas filosóficos; asimismo, ensaya una versificación más tradicional —con rima y con estrofas regulares, por ejemplo cuartetos—, la cual había rechazado en sus textos anteriores de la década. Toda esta producción poética es acompañada por manifiestos, prólogos, epílogos, notas, reseñas. Se trata de un período de la escritura de Borges que puede calificarse como *estridente*, en el cual llama la atención la rapidez de los cambios estéticos, es decir, la estridencia que está volcada de algún modo contra sí mismo y contra su poesía de pocos meses antes.

Quiero enfocar aquí esa fecunda autocrítica: las maneras en que el Borges de la década del veinte fundamenta su quehacer poético no en una sola ruptura, sino en una serie bastante vertiginosa de ellas.¹

¹ Sobre la poesía de Borges, véanse los libros de Gertel, Cheselka, Maier y Sucre,

Sin duda la producción poética de Borges en esta década no se puede encasillar de forma ordenada en etapas; todo lo contrario: hay un efecto de torbellino en que los cambios bruscos de intención y de estética se presentan incluso dentro de los textos, o en la reescritura de los textos de una versión a otra (porque una de las actividades fundamentales del autor es entonces la reescritura radical). Esta inquietud estética forma parte de una desconcertante búsqueda sin sosiego, no sólo en la poesía sino también en las ideas políticas de Borges, en sus entusiasmos literarios, en sus exploraciones filosóficas; pero la poesía es su esfera predilecta de acción, incluso en muchos de sus ensayos literarios y sus reseñas. Si de modo retrospectivo se pueden subrayar algunas continuidades —y las hay, aun en libros muy posteriores como *El hacedor*—, cuando se leen las obras en orden cronológico y en sus versiones originales (la importancia de consultar estas versiones y no las reescritas décadas después me parece fundamental), se aprecian los cambios bruscos, las soluciones de continuidad.

“Himno del mar” es un poema entusiasta, panteísta, con un tono de incantación: la influencia de los salmos que se nota sobre todo en Whitman, la cual estaba entonces muy presente en la poesía de Rabindranath Tagore (de quien Borges diría después, con una de sus injurias maravillosas, que conversar con él era un “honor un poco terrible”²). El poema comienza:

Yo he ansiado un himno del Mar con ritmos amplios como las
olas que gritan;
Del Mar cuando el sol en sus aguas cual bandera escarlata flamea;
Del Mar cuando besa los pechos dorados de vírgenes playas que
aguardan sedientas;

así como las compilaciones de Cortínez y Flores. En cuanto a su primera poesía y a la reescritura de ésta, puede ser útil la consulta de los libros de García y de Scarano y la tesis doctoral de Cajero.

² “*Collected Poems and Plays*, de Rabindranath Tagore”, *El Hogar*, 11 de junio de 1937 (recogido en *Textos cautivos*: 139).

Del Mar al aullar sus mesnadas, al lanzar sus blasfemias los vientos,
Cuando brilla en las aguas de acero la luna bruñida y sangrienta;
Del Mar cuando vierte sobre él su tristeza sin fondo

La Copa de Estrellas.

(*Textos recobrados, 1919-1929*: 24).

El panteísmo es también pansexual: si esa primera estrofa sugiere una unión sexual entre el Mar (masculino) y las ninfas vírgenes de la playa, más adelante hay un deseo de unión entre el yo poético del joven poeta y el mar “Atlético y desnudo” (25): “Oh proteico, yo he salido de ti” (26). Hay algunas imágenes que sugieren lo que será el patetismo de *Fervor de Buenos Aires*: “El camino fue largo como un beso” (24), y algunas metáforas ultraístas *avant la lettre*: “En una floración / Sangrienta” (25), “Un himno / Constelado de imágenes rojas, lumínicas” (25). Si las dificultades para escribir del sexo son notorias en el Borges maduro, aquí la sensualidad es franca, algo violenta, y sin duda entusiasta. De hecho, si tuviéramos que caracterizar este primer momento de la poesía borgeana vendría bien el término “entusiasmo”, con sus connotaciones de ingenuidad y emotividad tan sospechosas para el racionalismo (y para cierto pudor protestante). La iconoclasia de este primer poema —que no volverá a aparecer en la poesía posterior de Borges, por lo menos no de esta forma— es de naturaleza provocadora, sobre todo debido a la presencia corporal tan fuerte. El carácter excesivo presente en este texto —“Largamente he vagado por errantes calles azules con oriflomas de faroles” (25)— continúa después del descubrimiento del ultraísmo, pero la voracidad sexual no.

Al mes de publicado “Himno del mar”, aparece “Al margen de la moderna estética” (revista *Grecia*, Sevilla, enero de 1920). En este texto, su primer manifiesto, expresa su deseo de escribir un poema o novela que pudiera ser “una Atlántida, una íntima y estupenda aventura” (*Textos recobrados, 1919-1929*: 30). Con respecto al lenguaje poético, celebra la “floración brusca de metáforas” (31), que ve como

característica del creacionismo (asociado con el poeta chileno Vicente Huidobro), un movimiento contra el cual se declarará poco después el ultraísmo y que, según el joven Borges, “abruma a los profanos” (31). En este texto programático (por lo menos en ciernes) notamos la misma actitud vital y entusiasta que se percibe en “Himno del mar”.

Vale contrastar, sin embargo, ese mar “atlético y desnudo” de “Himno del mar”, esas “vírgenes playas que aguardan sedientas”, con el poema ultraísta que más alarde hace de lo corporal, “Gesta maximalista”:

Desde los hombros curvos
se arrojaron los rifles como viaductos
Las barricadas que cicatrizan las plazas
vibran nervios desnudos
El cielo se ha crinado de gritos y disparos
Solsticios interiores han quemado los cráneos
Uncida por el largo aterrizaje
la catedral avión de multitudes quiere romper las amarras
y el ejército fresca arboladura
de surtidores-bayonetas pasa
el candelabro de los mil y un falos
Pájaro rojo vuela un estandarte
sobre la hirsuta muchedumbre extática.
(*Textos recobrados, 1919-1929: 89*).

La reiteración de la imagen fálica —y hay muchos otros indicios de una lectura de Freud en el Borges de este período— es un ejemplo de lo que Borges llamó “Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia”, en su receta del poema ultraísta en la revista *Nosotros* en 1921 (*Textos recobrados, 1919-1929: 128*). A pesar de la evidente agresividad de la imagen, hay algo hierático en las equivalencias arboladura—surtidores—bayo-

netas—candelabro—falos; es una imagen vistosa, llamativa sin que haya participación o identificación (que es lo que se siente en “Himno del mar”). Es una tarjeta postal de lo que habría sido la revolución bolchevique, o una toma cinematográfica: una imagen compuesta, cortada, fría. Lo “extático” mencionado en el último verso define esta estética de desnaturalización, de distanciamiento. Si miramos el recetario completo que publicó Borges en *Nosotros* en 1921, se notará en seguida esa tendencia:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos, y los adjetivos inútiles.
3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.
(*Textos recobrados, 1919-1929: 128*).

“Reducción”, “Tachadura”, “Abolición”, “Síntesis”: es una búsqueda por eliminación, por la vía negativa (salvo tal vez en esa “síntesis” final, pero aun eso aparece como “sugerencia”). Lo “extático”—el trance místico, pero también la fijeza— es fundamental: no obstante la violencia de muchas imágenes de la poesía ultraísta de Borges (por ejemplo, el tranvía “invade” la calle), éstas se construyen como tomas, y esa construcción (por eliminación de nexos, de narración) produce una extraña inmovilidad.

En un artículo de diciembre de 1920 celebra el “Manifiesto vertical” de su futuro cuñado, Guillermo de Torre, como “algo que grita, pero que grita con esa ingenuidad gesticulante y espontánea con que discuten en el cenáculo los compañeros” (*Textos recobrados, 1919-1929: 76*), y agrega: “su Manifiesto —cálido, primordial, convencido— posee ante la democracia borrosa del medio ambiente todo el prestigio audaz de una desorbitada faloforia en un pueblo jesuítico” (76). Notamos la celebración de la “faloforia” en el texto provocador

de Guillermo de Torre, que sin embargo es diferente de lo que podríamos llamar la "falofilia" de "Gesto maximalista": De Torre es ruidoso en su literatura, mientras Borges aspira más bien a una yuxtaposición de imágenes visuales. (Esto resulta irónico porque años después, cuando Borges está ya ciego y De Torre sordo, alguien le pregunta al primero cómo se lleva con su cuñado, a lo cual responde: "Ah, muy bien, él no me puede oír y yo no lo puedo ver".)

Borges explora las posibilidades de la metáfora en otra serie de textos del período ultraísta. Expresa ideas semejantes en "Manifiesto del Ultra" (febrero de 1921), "Anatomía de mi «Ultra»" (mayo de 1921), "Ultraísmo" (octubre de 1921), "Proclama" (*Prisma*, noviembre/diciembre de 1921), el manifiesto para el segundo número de la "revista mural" *Prisma* (marzo de 1922) y la nota para el primer número de *Proa* (agosto de 1922), en la que afirma que algunos definen el ultraísmo como una "exaltación de la metáfora, esa inmortal artimaña de todas las literaturas que hoy, continuando la tendencia de Shakespeare y de Quevedo, queremos remozar" (*Textos recuperados, 1919-1929: 152*).³

En el primero de sus varios ensayos con el título de "La metáfora" (*Cosmópolis*, Madrid, noviembre de 1921),⁴ Borges define la metáfora como "una identificación voluntaria de dos o más conceptos distintos, con la finalidad de emociones" (*Textos recuperados, 1919-1929: 115*). En una discusión muy compleja, analiza las maneras en que la metáfora suele vincular objetos visibles, aunque también puede establecer nexos entre lo visual y lo auditivo, o evocar otros sentidos. Declara especial interés en "imágenes obtenidas transmutando las percepciones estáticas en percepciones dinámicas" (118), y en imágenes en que "la realidad objetiva [...] se contorsiona hasta plasmarse en una nueva realidad" (119): claramente enfoca la metáfora como modo de

³ Sobre este tema, véanse los artículos de Mercedes Blanco ("Borges y la metáfora") y Zunilda Gertel ("La metáfora en la estética de Borges").

⁴ Un examen de este ensayo puede encontrarse en el estudio de Catherine Wall.

transformar la percepción del universo. Su propósito es nada menos que provocar una revolución en la percepción.

A la vez explora otro tipo de poesía, la que intenta expresar lo que él llamará la "emoción desnuda". En sus varias antologías de la poesía expresionista alemana (sobre todo la de los primeros años de la Gran Guerra) y en los ensayos que las acompañan en las publicaciones periódicas, Borges busca expresiones en lenguaje llano y directo, y expresiones de hablantes poéticos que perciben un universo en zozobra. El legado del expresionismo también se siente en su poesía, por ejemplo en textos como "Carnicería", del *Fervor* primigenio de 1923 (este poema sobrevivirá, con modificaciones, en la *Obra poética* y en las *Obras completas*, pues la etapa expresionista de su primera poesía no llegó a disgustarle tanto como la etapa ultraísta). El poema dice en su totalidad:

Más vil que un lupanar
la carnicería rubrica como una afrenta la calle.
Sobre el dintel
la esculpidura de una cabeza de vaca
de mirar ciego y cornamenta grandiosa
preside el aquelarre
de carne charra y mármoles finales
con la lejana majestad de un ídolo
o con la fijeza impasible
de la palabra escrita junto a la palabra que se habla.
(*Fervor de Buenos Aires*, sin página).

El neo-primitivismo de este poema, incluso la posible presencia del *Tótem y tabú* de Freud (1913),⁵ se explicita en ese último verso

⁵ Las referencias a Freud en la obra de Borges son mucho más frecuentes de lo que en principio cabría esperar. Se encuentran, por ejemplo, en: "Examen de la obra de Herbert Quain" (*Obras completas: 464*), "Valéry como símbolo" (*Obras completas: 687*), "Anotación al 23 de agosto de 1944" (*Obras completas: 727*), y varias menciones en

(borrado en la versión posterior del poema incluida en las *Obras completas*): la relación entre la tradición letrada y la tradición oral (digamos, "El matadero" de Esteban Echeverría y la presencia de los mataderos en la cultura popular porteña) obliga a repensar los nexos con el "ídolo" sobre el dintel. A la vez, la fuerza de la evocación y la insistencia en que ese sentimiento se comparta, hacen pensar en la poesía expresionista sobre la guerra de las trincheras, que Borges tradujo y que imita en un poema importante del período ultraísta.

Aunque es un poema ultraísta en su forma, "Trinchera" demuestra fascinación por el tono y el contenido de la poesía expresionista:

Angustia

En lo altísimo una montaña camina

Hombres color de tierra naufragan en la grieta más baja

El fatalismo unce las almas de aquéllos

que bañaron su pequeña esperanza en las piletas de la noche

Las bayonetas sueñan con los entreveros nupciales

El mundo se ha perdido y los ojos de los muertos lo buscan

El silencio aúlla en los horizontes hundidos.

(*Textos recobrados, 1919-1929*: 49).

Aquí se percibe una mezcla: "los horizontes hundidos" suena al creacionismo de Huidobro o a los ultraístas más ortodoxos, pero "Hombres color de tierra naufragan" podría venir de cualquiera de los expresionistas alemanes. Incluso en un solo verso están las dos tendencias: "El mundo se ha perdido y los ojos de los muertos lo buscan" expresa la cosmovisión pesimista de los poetas en las trincheras, mientras la fina imagen poética "los ojos de los muertos lo buscan", donde lo que se busca es ese mundo perdido, suena de nuevo al creacionismo y al ultraísmo.

Textos cautivos (188, 257, 310), *Borges en "El Hogar"* (129), *Borges en "Sur"* (207) y *Textos recobrados, 1931-1955* (114).

La lectura que hace Borges de los expresionistas alemanes en los primeros años de la década de 1920 se puede seguir en *Textos recobrados*, libro que incluye reseñas, ensayos y traducciones (Kurt Heynicke, Wilhelm Klemm, Ernst Stadler, Johannes Becher, Alfred Vagts, August Stramm y otros). De hecho, es posible afirmar que el énfasis de los poetas alemanes en unas pocas imágenes intensas ayuda a curar a Borges de sus excesos ultraístas. Ya en 1923 *Fervor de Buenos Aires* anuncia una partida del *ultraísmo*. Al caminar por las calles de los barrios periféricos de Buenos Aires —a diferencia del *flâneur* de Baudelaire que camina por el centro de la ciudad—, la voz poética se fija en imágenes de la vida cotidiana de los humildes, en el sufrimiento, en la muerte. Como ocurre también en el expresionismo, el sufrimiento humano se transmuta en el dolor que sienten los árboles, las casas, los atardeceres. Las metáforas se vuelven menos extravagantes (y mucho menos frecuentes); lo que en 1925 Borges llama —en el prólogo de *Luna de enfrente*— una estética de "mi pobreza", se puede leer como una reacción al delirio de las metáforas ultraístas —y del surrealismo, el movimiento de vanguardia que le disgustaba profundamente y que ocupaba el centro del escenario a mitad de los años veinte.

Como nota Enrique Pezzoni en su ensayo sobre *Fervor* (el artículo crítico más importante sobre ese libro), estos poemas funcionan por una especie de solipsismo, en el que las orillas de la ciudad son "metáfora/anécdota del Yo empeñado en la empresa de afirmarse y negarse" (76). En este nuevo proyecto, la vanguardia —el espíritu colectivo de renovación, de lo "nuevo", de la ruptura— es remplazada por una búsqueda más solitaria, que aunque imbuida de un deseo de renovación estética (porque ese impulso sobrevive del Borges vanguardista) funciona más bien a través del "residuo irracional de la memoria y el recuerdo" (77). Pezzoni resume: "En el Borges grupal del ultraísmo ya estaba presente el Borges del paseo solitario por el arrabal fabricado como ámbito para la omnipotencia del Yo soberano en su errancia entre los extremos del sí y del no" (77). El yo poético de

Fervor es un testigo solitario de calles vacías, casas sufridas, inscripciones sepulcrales, amaneceres y atardeceres. En ningún momento de la carrera literaria de Borges hay mayor soledad, ni ese grado de carencia de una dimensión social. Este vaciamiento de espacios sociales es otro modo de responder al espíritu colectivo de la vanguardia, tan lleno de movimiento y entusiasmo por la modernidad.

Luna de enfrente (1925) continúa esta búsqueda de Buenos Aires, con un renovado enfoque en las calles periféricas y los barrios pobres (aunque incluye también poemas dedicados a Nîmes, Dakar y Montevideo, además de un par de poemas sobre secciones rurales de la Argentina). Poemas como "Calle con almacén rosao", "Al horizonte de un suburbio", "Casa como ángeles", "Último sol en Villa Ortúzar" y "En Villa Alvear" siguen desarrollando el motivo dominante de *Fervor de Buenos Aires*: el poeta como caminante nocturno que explora los márgenes de la ciudad, como partícipe de su pobreza y testigo de la extinción de sus tradiciones. La pobreza —una pobreza de forma, de emoción, de temática, de lenguaje— se convierte en una profesión de fe literaria, cuando Borges escribe en el primer renglón del prólogo: "Este es cartel de mi pobreza" (7).

En su ensayo contemporáneo "Después de las imágenes" (publicado en 1924 y recogido al año siguiente en *Inquisiciones*, su primer libro de ensayos), ya se distancia del ultraísta entusiasta que había sido apenas dos años antes. Termina este texto afirmando que el acto de jugar con la abrupta combinatoria de imágenes es una distracción posible para "cualquier Huidobro" (32), y agrega: "Hemos de rebasar tales juegos". Asimismo, elabora una valiosa reflexión sobre la metáfora, explicando por qué era tan grande el entusiasmo de los poetas jóvenes de su generación:

Dimos con la metáfora, esa acequia sonora que nuestros caminos no olvidarán y cuyas aguas han dejado en nuestra escritura su indicio [...] Dimos con ella y fue el conjuro mediante el cual desordenamos el universo rígido. Para el creyente, las cosas son realización del verbo

de Dios —primero fue nombrada la luz y luego resplandeció sobre el mundo—; para el positivista, son fatalidades de un engranaje. La metáfora, vinculando cosas lejanas, quiebra esa doble rigidez (*Inquisiciones*: 25).

Así, en el mismo ensayo donde comienza a distanciarse del fervor de la vanguardia, explica (en tiempo pasado, como si fuera una elegía por los entusiasmos de su juventud) el porqué del interés en la metáfora —como modo de repensar el mundo— que había captado su imaginación. El tiempo pasado, así como la evocación final de juegos que tiene que aprender a superar, sugieren que sus ideas sobre la metáfora también se estaban transmutando de modo sutil.

"Examen de metáforas" (publicado inicialmente en 1924 y recogido en *Inquisiciones* al año siguiente) confirma este cambio de dirección. En su extensa discusión de los modos como el lenguaje ordena el caos de impresiones del universo,⁶ propone que la metáfora es el elemento del discurso que desordena los impulsos racionales. Nota, sin embargo, que la metáfora no es común en la lírica popular (la cual prefiere la figura de la hipérbole), y agrega: "Al coplista plebeyo [...] no puede interesarle la metáfora nueva, cuyo efecto más inmediato es el azoramiento" (*Inquisiciones*: 76). A esto sigue un extenso catálogo de los diferentes tipos de imágenes: las que convierten las ideas abstractas en concretas (y viceversa), las que se sirven de semejanzas en la forma, las que combinan lo visual con lo auditivo, las que transforman lo fugaz en duradero, las que establecen conexiones entre el tiempo y el espacio, las que deshacen algún elemento de la realidad a través de la negación, las que deshacen la negación, las que convierten acontecimientos aislados en proliferación y multitud. Proporciona ejemplos de cada uno de estos nueve tipos de imágenes, provenientes de poetas tan diversos como José Hernández, Calderón

⁶ Como ha demostrado Silvia Dapía (1993), estas ideas derivan, en gran parte, de la lectura cuidadosa de las obras de Fritz Mauthner.

de la Barca, Virgilio, Hölderlin, Norah Lange, Quevedo y él mismo. Concluye que la completa sistematización de su empresa requeriría un libro entero, pero que éste no sería difícil de compilar: "Tal sistema sólo parecerá imposible a quienes niegan el infinito poder arreglador de nuestra inteligencia" (*Inquisiciones*: 81). Así, termina el ensayo sugiriendo que los tipos de imágenes poéticas no son muy numerosos, por lo que pueden catalogarse y analizarse.

En "Otra vez la metáfora", publicado en *El idioma de los argentinos* (1928), desarrolla más la idea de que la invención de nuevas metáforas no es la tarea principal del escritor:

La más lisonjeada equivocación de nuestra poesía es la de suponer que la invención de ocurrencias y de metáforas es tarea fundamental del poeta y que por ellas debe medirse su valimiento. Desde luego confieso mi culpabilidad en la difusión de ese error. No quiero dragonear de hijo pródigo; si lo menciono, es para advertir que la metáfora es asunto acostumbrado de mi pensar. Ayer he manejado los argumentos que la privilegiaban, he sido encantado por ellos; hoy quiero manifestar su inseguridad, su alma de *tal vez y quién sabe* (*El idioma de los argentinos*: 49).

Este tono de autocrítica recorre el resto del ensayo. Al notar otra vez que la lírica popular no abunda en metáforas (pero sí usa expresiones que hablan profundamente de la experiencia), llama a la metáfora no *poética* sino *post-poética*, puesto que se trata de algo que requiere de un "estado poético" ya bien establecido. Su argumento a favor de esta idea es interesante: nota (basándose en Remy de Gourmont) que muchas palabras ya fueron metáforas en su origen etimológico. Agrega que la metáfora es sólo uno de los modos que pueden utilizarse para que el lenguaje se haga más enfático, pero que es un proceso débil por depender de algo ya establecido, incluso de las imágenes fosilizadas (como lo son las metáforas implícitas en tantas etimologías). Concluye con esta afirmación: "Me parece asimismo bien que haya metáforas, para festejar los momentos de

alguna intensidad de pasión" (55), luego de lo cual añade con ironía: "Cuando la vida nos asombra con inmerecidas penas o con inmerecidas venturas, metaforizamos casi instintivamente" (55). Así, la metáfora está tan presente en el funcionamiento del lenguaje que sirve como una especie de puntuación o gesto enfático; el poeta que busca crear metáforas no se fija en que son una herramienta fundamental y rutinaria del lenguaje.

Este ensayo confirma su nuevo escepticismo con respecto a la metáfora, pero también anuncia su interés en uno de los códigos poéticos más extravagantes de la historia de la literatura, el de los poetas escáldicos islandeses. "Las kenningar", ensayo publicado primero como folleto (1933) y después incorporado a *Historia de la eternidad* (1936), explora el *ars combinatoria* de los poetas escáldicos (también había ejemplos paralelos en la Inglaterra anglosajona y en la tradición continental escandinava), quienes combinaban metáforas formulaicas (batalla = tempestad de espadas, flechas = gansos de la batalla) en unidades cada vez más complejas (cadáver = trigo de los cisnes de cuerpos rojos). Como ejemplo supremo de este procedimiento, proporciona la frase "los aborrecedores de la nieve del puesto del halcón" (*Obras completas*: 376), que se refiere a los reyes que dan regalos de monedas de plata. Estas combinaciones logran poco en términos literarios, pues según Borges: "No invitan a soñar, no provocan imágenes o pasiones; no son un punto de partida, son términos. El agrado —el suficiente y mínimo agrado— está en su variedad, en el heterogéneo contacto de sus palabras" (*Obras completas*: 369). El ensayo concluye con una confesión: "El ultraísta muerto cuyo fantasma sigue siempre habitándome goza con estos juegos" (*Obras completas*: 380). Por más ingenioso que sea este lenguaje poético excesivo (al cual compara con el culteranismo), su naturaleza lúdica provoca que resulte inútil como un modo para representar emociones o pensamientos profundos.

Para resumir lo hasta ahora expuesto: en los ensayos de 1924 a 1933, Borges expresa un escepticismo cada vez mayor con respecto

al lugar de la metáfora como vehículo central de la poesía. Al fijarse en su relativa ausencia de la poesía popular, argumenta que hay otras maneras de lograr que el lenguaje poético sea enfático. De este modo, se distancia del “ultraísta muerto” que había sido, pero se mantiene bastante fiel a otro movimiento vanguardista que le había atraído: el expresionismo alemán. Al continuar interesado en lo que llama la expresión desnuda del sentimiento, se libera del ultraísmo pero no de la poesía feroz de las trincheras de la Gran Guerra.

A lo largo de las décadas siguientes, Borges no deja de publicar poesía: en 1964, en *El otro, el mismo*, recoge, junto con algunas composiciones recientes, parte de su producción poética posterior a *Cuaderno San Martín* (1929) y anterior a *El hacedor* (1960); ahí incluye textos tan notables como “Poema conjetural” (1943) y “La noche cíclica” (1940). Resulta relevante que en sus libros de 1960 y 1964, Borges vuelva a las formas tradicionales, como el soneto, y a la rima y la versificación regulares. En ese momento, su explicación fue que su creciente ceguera (que a partir de 1955 o 1956 le impidió leer y escribir) lo obligaba a trabajar con formas que resultaban más fáciles de componer, pues sólo requerían de su escritura en el papel hasta que él podía dictarlas a un tercero. El cambio en la poética, sin embargo, refleja un retorno a las formas tradicionales: en su “Arte poética” y en una larga serie de ensayos, conferencias y entrevistas de los años sesenta y setenta, argumenta que hay pocas metáforas esenciales. Este conservadurismo estético (paralelo a sus ideas conservadoras en la política durante la misma época) implica una ruptura radical con su producción vanguardista de la década de 1920 y con sus textos donde celebra la audacia en el uso de la metáfora (como sucede en sus ensayos del período ultraísta y en “Las kenningar”). De estos textos tardíos sobre la metáfora, el más interesante es una conferencia que forma parte de las Norton Lectures presentadas en Harvard entre 1967 y 1968, las cuales se mantuvieron inéditas hasta el año 2000 (cuando se publicaron también en formato de disco compacto);

entre otras razones, son interesantes por el sabor antiguo del inglés de Borges, por su seductora timidez, por el encanto de su humor, así como por sus hazañas prodigiosas de la memoria, notorias cuando cita textos poéticos muy distintos en diversas lenguas. En esta conferencia, luego de argumentar que hay pocas metáforas esenciales, da sus ya consabidos ejemplos de este período (los ríos = la vida, el mar = la muerte, las flores = las mujeres, etcétera), pero agrega de modo ingenioso que eso no implica que la cantidad de metáforas se haya agotado (ni tampoco que sea posible agotarla). Al contrario, afirma que hay aproximaciones radicalmente diferentes entre sí para abordar estas metáforas esenciales, por lo que elabora una serie de ejemplos para probar esa idea. Al final de la conferencia dice:

... though there are hundreds and indeed thousands of metaphors to be found, they may all be traced back to a few simple patterns. But this need not trouble us, since each metaphor is different: every time the pattern is used, the variations are different. And the second conclusion is that there are metaphors—for example, “web of men” or “whale road”—that may not be traced back to definite patterns.

So I think that the outlook—even after my lecture—is quite good for the metaphor. Because, if we like, we may try our hand at new variations of the major trends. The variations would be very beautiful [and] will strike the imagination. But it may also be given to us—and why not hope for this as well?—it may also be given to us to invent metaphors that do not belong, or that do not yet belong, to accepted patterns (*This Craft of Verse*: 40-41).

Su tesis, entonces, es bastante sutil: rechaza las metáforas extravagantes típicas del ultraísmo y de los otros movimientos de vanguardia, cuyo propósito era asombrar al lector, pero no declara estrictamente que la cantidad de metáforas sea limitada. Al celebrar “new variations of the major trends”, hace explícita una idea importante sobre la literatura en general: que frecuentemente la repetición

implica la divergencia. Esta idea, esencial para sus famosos relatos "Pierre Menard, autor del Quijote" (1939) y "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1940),⁷ abre nuevos caminos a la exploración poética.

El conocido texto "Arte poética", que cierra una sección de *El hacedor*, después de enumerar una serie de las metáforas "esenciales" (río = tiempo, sueño = muerte, día = vida, etcétera), afirma que la poesía "es inmortal y pobre" (843), y concluye:

Cuentan que Ulises, harto de prodigios
Lloró de amor al divisar su Itaca
Verde y humilde. El arte es esa Itaca
De verde eternidad, no de prodigios.

También es como el río interminable
Que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
Y es otro, como el río interminable.
(*Obras completas*: 843).

La tesis parece ser aquí la misma sustentada unos seis años después en la conferencia de las Norton Lectures: que las variaciones son tan importantes como los temas. "Prodigio" está en el mismo registro que "asombro" y "sorpresa", valores literarios de los cuales él había renegado en la década de 1920 (aunque no hay nada tan sorprendente y asombroso como la literatura que escribiría después). Borges celebra aquí, como en Harvard, las "interminables" posibilidades de la poesía; y para esta cualidad infinita resultan centrales las siempre renovadas posibilidades de la metáfora.

⁷ Véase Balderston, *Out of Context*: 13-17.

BIBLIOGRAFÍA

- BALDERSTON, Daniel. *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Duke University Press, Durham, 1993.
- BLANCO, Mercedes. "Borges y la metáfora". *Variaciones Borges*, 9 (2000): 5-39.
- BORGES, Jorge Luis. *Borges en "El Hogar", 1935-1958*. Emecé, Buenos Aires, 2000.
- . *Borges en "Sur", 1931-1980*. Emecé, Buenos Aires, 1999.
- . *Fervor de Buenos Aires*. Imprenta Serantes, Buenos Aires, 1923.
- . *El idioma de los argentinos* (1928). Emecé, Buenos Aires, 1994.
- . *Inquisiciones* (1925). Emecé, Buenos Aires, 1993.
- . *Luna de enfrente*. Proa, Buenos Aires, 1925.
- . *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires, 1974.
- . *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar"*, eds. Enrique Sacerio Garí y Emir Rodríguez Monegal. Tusquets, Barcelona, 1986.
- . *Textos recobrados, 1919-1929*. Emecé, Buenos Aires, 1997.
- . *Textos recobrados, 1931-1955*. Emecé, Buenos Aires, 2001.
- . *This Craft of Verse*. Harvard University Press, Cambridge, Estados Unidos, 2000.
- CAJERO, Antonio. *Estudio y edición crítica de "Fervor de Buenos Aires"*. Tesis Doctoral, El Colegio de México, 2006.
- CORTÍNEZ, Carlos (comp.). *Borges the Poet*. University of Arkansas Press, Fayetteville, 1986.
- CHESELKA, Paul. *The Poetry and Poetics of Jorge Luis Borges*. Peter Lang, Nueva York, 1987.
- DAPÍA, Silvia. *Die Rezeption der Sprachkritik Fritz Mauthners im Werk von Jorge Luis Borges*. Böhlau Verlag, Colonia, 1993.
- FLORES, Ángel (comp.). *Expliquémonos a Borges como poeta*. Siglo Veintiuno Editores, México, 1984.
- GARCÍA, Carlos. *El joven Borges poeta*. Corregidor, Buenos Aires, 2000.
- GERTEL, Zunilda. *Borges y su retorno a la poesía*. The University of Iowa and Las Américas Publishing Company, Nueva York, 1967.

- . "La metáfora en la estética de Borges". *Hispania*, 52.1 (1969): 33-38.
- MAIER, Linda. *Borges and the European Avant-Garde*. Peter Lang, Nueva York, 1996.
- PEZZONI, Enrique. "Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato", en *El texto y sus voces*. Sudamericana, Buenos Aires, 1986, pp. 67-98.
- SCARANO, Tommaso. *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*. Giardini Editori, Pisa, 1987.
- SUCRE, Guillermo. *Borges el poeta*, 2ª ed. Monte Ávila, Caracas, 1967.
- WALL, Catherine. "Interart Aesthetics and the Hispanic Avant-Garde: «Apuntaciones críticas: La metáfora» (1921)", *Romance Quarterly*, 48.2 (2001): 100-110.